

4. EL NEORRACIONALISMO EN NORTEAMÉRICA: LOS FIVE ARCHITECTS

Un sofisticado libro publicado en 1972 y llamado *Five Architects* introdujo en el panorama internacional la todavía incipiente obra de los arquitectos americanos **Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier**, que se presentaban así como un grupo de «tendencia», en cuanto unidos por una consideración común, de tendencia neorracionalista, de la arquitectura moderna.

Arropados por la presentación de los tres grandes críticos Arthur Drexler, Colin Rowe y Kenneth Frampton, la publicación citada tuvo una difusión muy importante. El impacto de estas arquitecturas fue así tan intenso como extendido, pues su postura significaba una posición frente al racionalismo histórico que muchos estaban tan dispuestos a aceptar como a seguir. En 1973 una muestra de las obras de estos arquitectos fue incluida en la Sección Internacional de Arquitectura de la XV Trienal de Milán, dirigida por Aldo Rossi, y en el catálogo llamado *Architettura Razionale* que difundió la *Tendenza* y sus aledaños. La inclusión quería ser significativa: mostrar la existencia de un grupo americano neorracionalista; es decir, afín a algunas de las intenciones «disciplinares» de los europeos.

Pues, en efecto, la obra de los *Five Architects* representó un importantísimo intento norteamericano, del todo fructífero, de «refundación disciplinar», complementario y paralelo de los esfuerzos de Aldo Rossi y de sus compañeros y discípulos. Y aunque la cercanía entonces exhibida tuviera algo de artificioso, era claro que los cinco arquitectos norteamericanos se identificaban más con la revisión del desarrollo de la modernidad protagonizado por la *Tendenza*, que con la geográficamente más próxima de Robert Venturi, sentida entonces como directamente opuesta, como en gran parte lo era.

La obra madura de estos proyectistas norteamericanos tuvo una andadura posterior que hizo que sus trayectorias estuvieran enseguida mucho más separadas, para llegar incluso a posiciones contradictorias; pero todos ellos mantenían en aquel momento primero una posición común especialmente fértil y positiva para el desarrollo de la arquitectura contemporánea.

Después de la desordenada crisis de la modernidad en los años sesenta —que se ha ido explicando a lo largo de este ensayo, singularmente en los dos últimos capítulos— el neorracionalismo de los *Five Architects* suponía una posición completamente distinta frente al Movimiento Moderno: una elocuente declaración de confianza en que el universo formal del racionalismo histórico y vanguardista, original, era un mundo vivo y pleno, no agotado; esto es, con el que se podía trabajar explotando y desarrollando sus hallazgos y recursos. Si bien prescindiendo, desde luego, de todo discurso ideológico y doctrinal, cuya validez se tenía ya por definitivamente periclitada.

Se trataba, pues, de dejar de lado el pensamiento moderno fundacional y ortodoxo —del que ya otras veces se ha resumido por medio de las consignas de «*función, técnica y sociedad*»— para rescatar el valor puramente arquitectónico, formal, de cierta tradición racionalista, poniendo entre paréntesis todos los desarrollos y revisiones posteriores —orgánicas, plasticistas, tecnológicas— y proclamarse así como auténticos herederos de aquella tradición originaria.

Para los *Five*, pues, la verdadera revisión consistía en librar a la arquitectura moderna heroica del ya sobrante ropaje de la ideología, y ello tanto si ésta fuera considerada en cuanto ideología social o filosófica como en lo que tuviera de más aparentemente arquitectónico, como ocurría en el caso de las mitificadas nociones de función y de técnica. La tradición moderna originaria brillaría de nuevo y ofrecería un atractivo desarrollo sólo si se considerase como una cuestión formal.

La arquitectura era, pues, para los *Five Architects*, la forma; y los contenidos de ésta propios e internos, cuestión en la que coincidían plenamente con la *Tendenza* —y también, aunque de un modo menos pleno, con Robert Venturi— entendiendo en este sentido la vigencia del racionalismo. El mundo formal de las vanguardias y su desarrollo originario aparecía así ante ellos como un material directo de trabajo, proclamando la tradición racionalista como una cuestión contemporánea y no sólo histórica: no superada por el tiempo.

La autonomía de la arquitectura recibía por parte de estos proyectistas norteamericanos un importante apoyo, si bien en un sentido más abstracto aún, más formalista, que el mantenido por Rossi, representando al respecto un tercer eslabón de las distintas «contestaciones» al desarrollo moderno posteriores a Kahn.

Para Venturi, como se vio en su momento, la arquitectura era un problema de forma; un problema disciplinar de instrumentos propios, pero no de objetivos internos, pues debía estar al servicio de la significación y se consideraba incluso subsidiaria de los gustos de la gente y de ciertos códigos populares; de un valor de comunicación que la arquitectura debía rescatar como fin.

Para Rossi y la *Tendenza*, como también se había visto, la forma arquitectónica es propia y específica; es decir, posee instrumentos exclusivos e imprescindibles. Pero es, también, en gran parte, interna en sus mismos objetivos: se propone la expresión y fidelidad a sus propias esencias, a lo que se considera la naturaleza de la disciplina, constituyendo así, en cierto modo, una tautología. Este pensamiento suponía así un grado mayor de autonomía que el de Robert Venturi, aunque no tan drástico como por la descripción anterior pudiera parecer, pues en la naturaleza de la disciplina se reconocía, como se recordará, su base antropológica, de un lado, y su inexcusable vocación de ligadura al lugar, fuera éste urbano o puramente geográfico, de otro. La condición tautológica del pensamiento de la *Tendenza* era así algo menos acusada.

Pero para los *Five Architects*, la autonomía de la forma era aún más absoluta, específica en sus instrumentos e interna en sus objetivos, sin que casi ninguna concesión fuera hecha en este sentido, al menos en lo que se refiere a algunos de los componentes más atractivos del grupo, como Peter Eisenman o John Hejduk.

En cuanto a la reivindicación de la historia, Venturi era completamente amplio: todos los tiempos y todos los estilos contenían lecciones formales y comunicativas de las que aprender. Rossi, también muy amplio en el concepto al entender la historia como el inmenso depósito de la disciplina, hacía ver sin embargo sus preferencias personales en torno a la tradición clásica e iluminista y al racionalismo.

Los *Five Architects*, en cambio, manifestaban una preferencia exclusiva por un racionalismo que podríamos concretar, al menos como emblema, en torno a la obra de Le Corbusier de final de los años veinte y principio de los treinta y a la redescubierta obra de Giuseppe Terragni, cuya influencia empezaría en estos años a ser muy poderosa. Esto es, se trataba de reivindicar tan sólo unos instrumentos y un lenguaje concreto, aquellos que se consideraban tan nuevos como propios de los tiempos, genuinamente moderno. Y aquellos que, como en la obra de Le Corbusier y en la de Terragni, podían enten-

derse más como un problema puro de forma y de lenguaje, sin los equívocos que otros maestros y otras obras podían introducir.

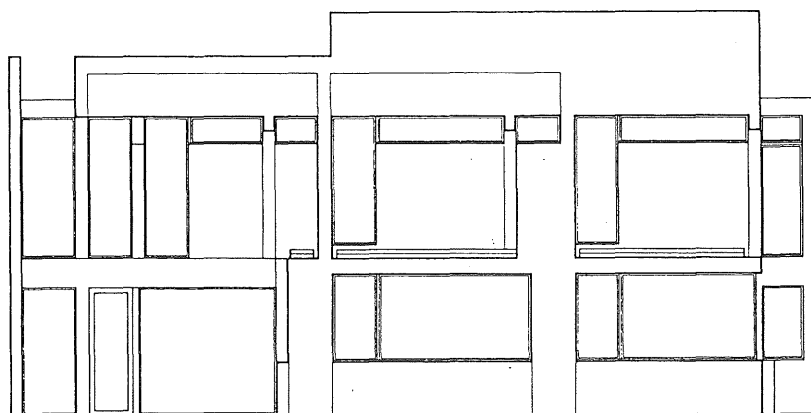
Pero la visión de la arquitectura racionalista así obtenida adquiriría una indudable condición de historicismo, en el sentido vulgar del término; casi de «revival», pues los tiempos eran otros, no habían pasado en vano. Empero, hemos ido viendo, precisamente, cómo ha sido esta definitiva unión entre historia y modernidad la que caracterizó a las más importantes formas de pensar y de hacer desde la obra de Louis I. Kahn hasta los años ochenta, a pesar de su condición tan diversa. Un variado historicismo —ya ciertamente acusado en algunas de las revisiones anteriores— ha sido uno de los rasgos más sobresalientes de dicha etapa, pues en ella, como vimos, se había puesto coto al viejo concepto de progreso al entender que la disciplina arquitectónica se mide por sus contenidos y puede estar así depositada en la historia.

No obstante su condición de grupo según las explicaciones que anteceden, la arquitectura de cada uno de los cinco proyectistas americanos puede considerarse bastante diferenciada.

4. 1. PETER EISENMAN.—Para el Peter Eisenman (Newark, Nueva Jersey, 1932) de aquellos años, la arquitectura era un problema extremadamente abstracto en lo formal y geométrico, alcanzando la naturaleza de un lenguaje puro, interno y sintáctico, operable por medio del análisis capaz de dar a cada elemento su forma y su valor preciso de acuerdo con su posición en el conjunto y su relación con la estructura total de éste. Teniendo de la arquitectura una idea mental —conceptual, si se prefiere—, Eisenman entendió el proyecto desde el plano de una lingüística específica y autónoma, soporte de una investigación formal desligada lo más posible de consideraciones reales que, como la construcción y el uso, se ofrecían como un simple pretexto y de un modo subordinado; e incluso de los mismos aspectos visuales, que en gran parte aparecían —o pretendían aparecer— como operaciones de razonamiento.

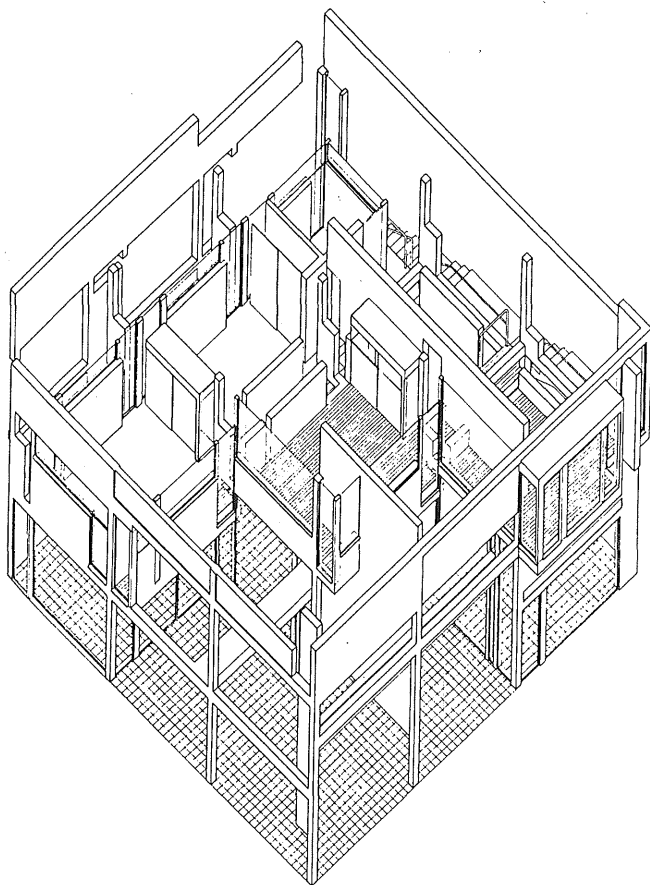
La casa aislada, tema arquitectónico con el que operó, se resolvía así desde una investigación lingüístico-formal acerca de la figura cúbica y de su desarrollo abstracto, continuando con una tradición de consideraciones métricas y sintácticas que, si bien puede entenderse que se remontan hasta el gran manierismo palladiano, fueron desarrolladas en alguna medida por Le Corbusier, pero tomaron un valor más claro y extremo en la arquitectura del italiano Terragni o de su discípulo Cattaneo. Se trata del valor concedido a la métrica y a las proporciones de las subdivisiones espaciales de la figura cúbica, a su descomposición en elementos —siguiendo en alguna medida la tradición neoplástica— y a la estructura porticada de hormigón armado como componentes de un sistema formal puro.

Eisenman continuó así con las investigaciones terragnianas expresas en la *casa del Fascio*, o en el *edificio de viviendas Giuliani-Frigerio* (ambos en Como), llevando al extremo y convirtiendo en un



Casa II, alzado oeste (1969),
de Peter Eisenman

Casa II, axonometría sin cubierta (1969),
de Peter Eisenman



verdadero sistema, completo y cerrado, aquellas cuestiones geométricas, de subdivisión del recinto, proporción y sintaxis entre los elementos que están parcialmente realizadas, o simplemente insinuadas, en la obra de Terragni. En el citado y famoso libro se presentaron dos de sus trabajos, dentro de lo que el propio autor llamaba *Cardboard Architecture*, y que en su misma denominación —*casa I* (1967) y *casa II* (1969)— expresaban ya su naturaleza abstracta; del todo ajena al lugar, por ejemplo, que no llega a citarse siquiera a pesar de estar realizadas.

El racionalismo era así, para Eisenman, un sistema formal abstracto, sin más relaciones que las estrictamente imprescindibles con las funciones, los programas o la localización. Superada la técnica de los materiales modernos como algo ya vencido, la construcción de pórticos de hormigón perdía la sublimada representación de la técnica que la *casa del Fascio* tenía para andar el camino que el edificio Giuliani-Frigerio insinuaba, alcanzando con ellos un resultado formal tan permisivo en sus recursos como conceptual en sus bases y purista en su expresión. Revistió por completo sus casas de color blanco, esto es, sin diferencia alguna que hiciera percibir cuál es su construcción concreta, aunque imágenes y elementos la evoquen o sugieran. Tal como en su día lo hiciera también Terragni, el propio Le Corbusier; o, igualmente, sus mismos compañeros de grupo.

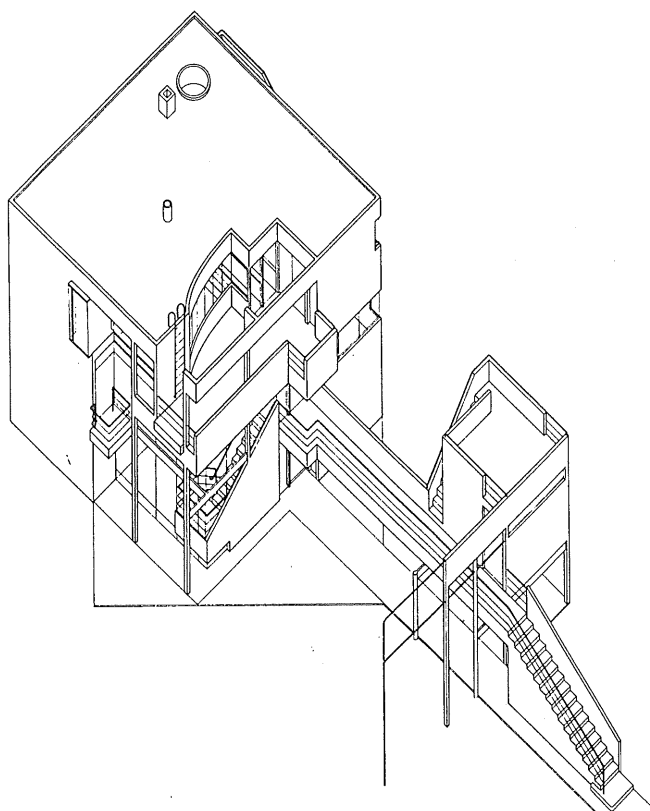
La arquitectura de Eisenman en años posteriores fue caminando por sendas diversas, algunas de ellas más en continuidad con lo hasta aquí explicado, y otras muy diferentes, si bien siempre en un sentido similar en cuanto al valor sistemático de la forma abstracta. Su trayectoria posterior puede tenerse por cercana a la de cierta escultura conceptual, habiendo llegado en los últimos años a protagonizar parte de lo que se ha conocido como *deconstructivismo*. Participó en la operación del I.B.A.

de Berlín con un edificio de viviendas en el que sus preocupaciones formales tomaron una versión en exceso superficial.

Peter Eisenman fue el único intelectual del grupo que tratamos, dirigiendo la prestigiosa revista *Oppositions*, muy importante en el debate de los tiempos que él mismo denominó como «después del movimiento moderno». Proclamó también la condición «poshumanista» de los nuevos tiempos, declarando así la ambigüedad mantenida con una modernidad de la que primero se sintió heredero, al menos en lo formal, y de la que luego querrá alejarse con una mayor ruptura. Escritor de valiosos ensayos y análisis, acuñó y explicó el interesante concepto de *decomposición*, más atractivo que el de *deconstructivismo*, pero del que no llegó a hacer un uso operativo.

4. 2. MICHAEL GRAVES.—Michael Graves (Indianápolis, 1934) planteaba en aquellos años una arquitectura directamente emparentada con el purismo corbuseriano de las primeras villas, fundamentalmente de la *villa Savoye* y de la *villa en Garches*. Una arquitectura realizada con la idea de volumen puro que encierra una planta libre, estructurada por el doble espacio interior mediante los recortes y vacíos hechos en sus pisos, y el juego entre volumen aparente y espacio real que está tanto en la obra de Le Corbusier como en la de Terragni, y, en general, en la de muchos arquitectos racionalistas.

Hay en estas obras de Graves, consecuentemente, un intencionado cultivo de la pintura cubista y elementarista —existe un apoyo muy concreto en la obra de Juan Gris— que se incorpora a su arquitectura tanto en un modo real, valorando las paredes con su presencia, como en la forma de instrumento, o pretexto arquitectónico, si se prefiere, y para definir perfiles de su planimetría o de sus detalles. Y hay también en Graves un uso premeditado de lo que pueden entenderse como los *elementos* del racionalismo histórico y su sintaxis, recogiendo todo un elenco desde el que su arquitectura se



Hanselmann House (1967), de Michael Graves

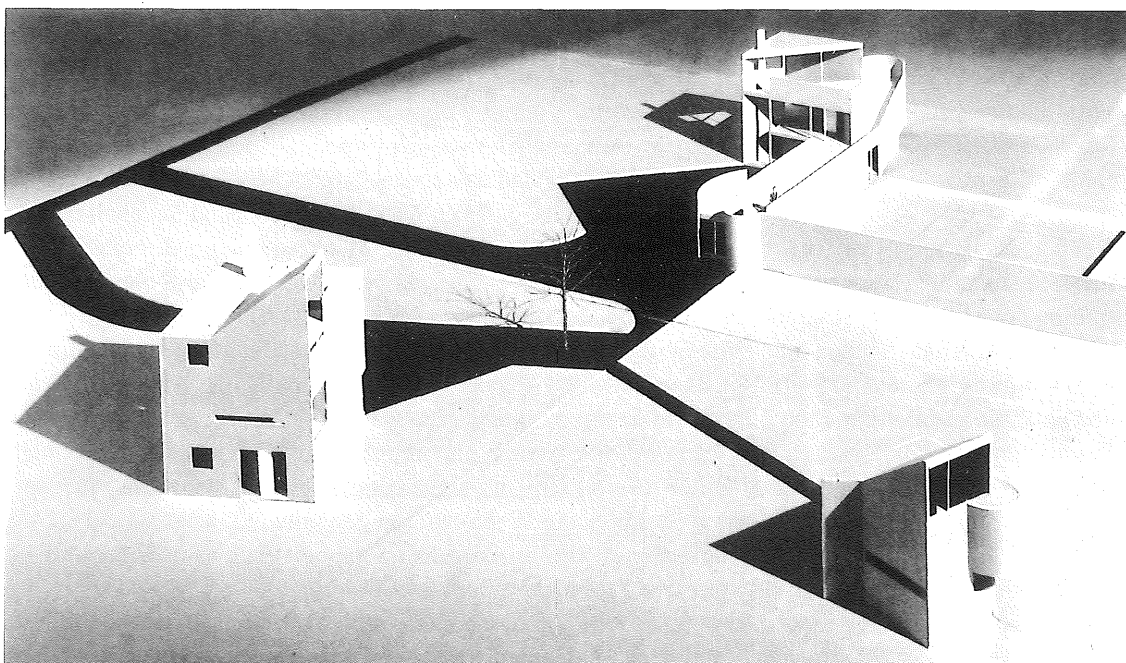
construye: soportes cilíndricos, huecos, paños planos y blancos, antepechos, barandillas de tubos, pasarelas, escaleras, etc., constituyen el sistema, el vocabulario, desde el que la forma arquitectónica surge. Su interpretación fue así mucho más directa y sencilla que la de Eisenman, operando prácticamente como un epígono de la arquitectura corbuseriana.

Como en Le Corbusier —y como en Eisenman y Meier—, la expresión de la forma en las obras de Graves quedó también valorada en su esencia plástica mediante la continuidad del revestimiento blanco. Pero la arquitectura de Graves era obviamente mucho menos abstracta que la de Eisenman, lo que puede comprobarse bien en sus dibujos, que grafían siempre los elementos concretos —aparatos, puertas, armarios, chimeneas—, hablando de cómo la casa, en gran parte, queda definida por ellos. No obstante, no llegó a existir en Graves la desenfadada actitud e incluso el gusto de Le Corbusier hacia la presencia de objetos vulgares, ni tampoco el cierto desprecio por los detalles y por la exacta corrección de la sintaxis de la que se permitió hacer gala el gran maestro suizo.

Con lo dicho anteriormente nos hemos referido a obras como la *Hanselmann House* (Fort Wayne, Indiana, 1967) y la *ampliación de la Benacerraf House* (Princeton, Nueva Jersey, 1969).

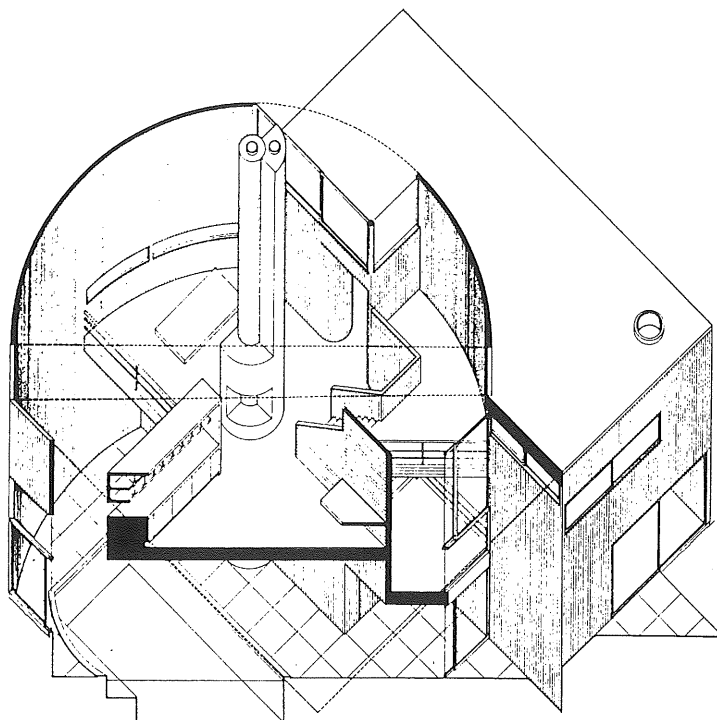
La trayectoria posterior de Graves fue absolutamente contradictoria con estos comienzos, pues, a partir de un determinado momento, ha representado en Estados Unidos una de las posiciones *post* más decididas y hasta exacerbadas, siendo famoso en este aspecto su *Portland Building* (Portland, Oregón, 1980), entre otros. La carrera ha sido tan extrema en cuanto a la incorporación a una arquitectura historicista e interesada en lo más directamente figurativo que fue elegido como uno de los arquitectos que trabajarían para los edificios de la empresa Walt Disney, como así lo ha hecho.

4. 3. CHARLES GWATHMEY.—Charles Gwathmey (Charlotte, Carolina del Norte, 1938), aunque autor también de una arquitectura en que la geometría abstracta tiene un acentuado valor al utilizar la superposición de figuras simples como método de configuración planimétrica de sus trabajos, y que se mantiene asimismo en la utilización del lenguaje purista de la tradición racional, resulta



Residencia y estudio Gwathmey, Long Island (Nueva York, 1966), de Charles Gwathmey

Residencias Bridgehampton, Long Island
(Nueva York, 1970), sección axonométrica, de Charles Gwathmey



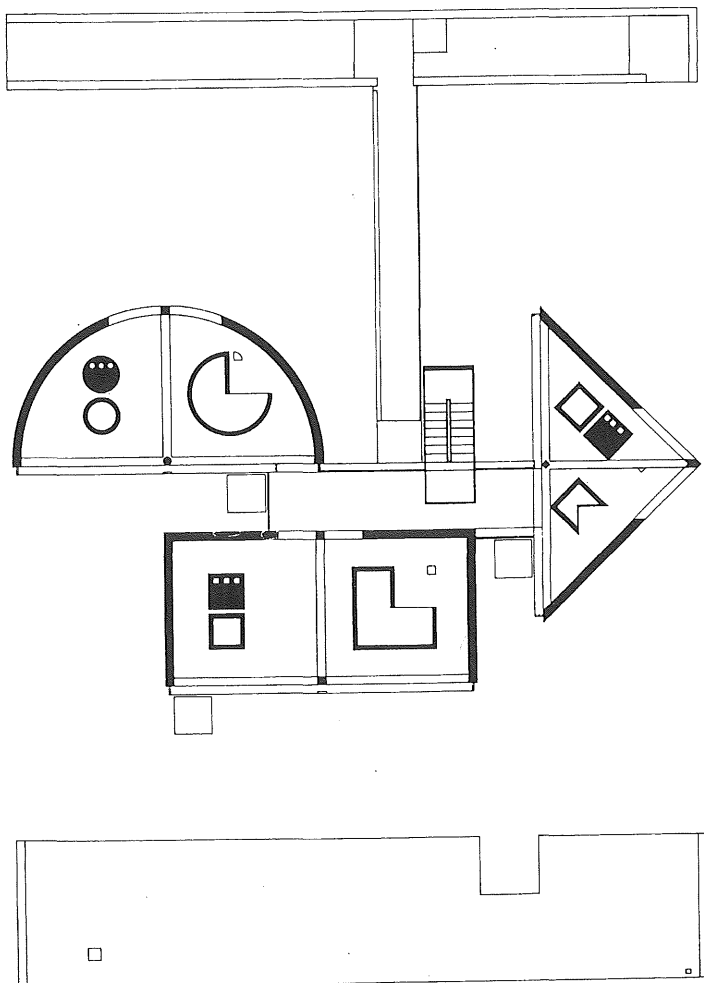
el autor más norteamericano de todos ellos, en el sentido de permanecer ligeramente más próximo a la obra de Venturi, de Stern o de Moore.

La «personificación» figurativa de sus tres casas en la *residencia y estudio Gwathmey* (Long Island, 1966) y el hecho de establecer intencionadas relaciones entre ellas y el lugar, que se cita adecuadamente, afirman lo dicho, aun cuando sus objetos presenten intensas composiciones puristas, plásticamente muy radicales, y asimismo muy logradas. Los revestimientos de madera que utilizó sistemáticamente en interiores y exteriores nos hablan de una idea esencial sobre la forma, desligada también de toda consideración constructiva, pero que exhibe sin embargo este material en lo que tiene de concreto frente a la abstracción de la pintura blanca.

Las *residencias Bridgehampton* (Long Island, 1970) son dos casas también muy intencionadamente relacionadas entre sí y con el terreno, y que alteran la simplicidad de las anteriormente citadas para entrar en un discurso formal más complejo. Una familia de circunferencias y otra de rectángulos y cuadrados se superponen e intersectan para dar lugar a unas planimetrías que diversifican el volumen y lo alejan de las formas puras, aunque en el desarrollo espacial y altimétrico se conserve el rigor de la horizontalidad y la definición de los huecos se haga mediante secos elementos racionales. Sus obras tuvieron así un lenguaje más propio, abstracto y puro sin llegar a los extremos de Eisenman, y no tan condicionado como el de Graves.

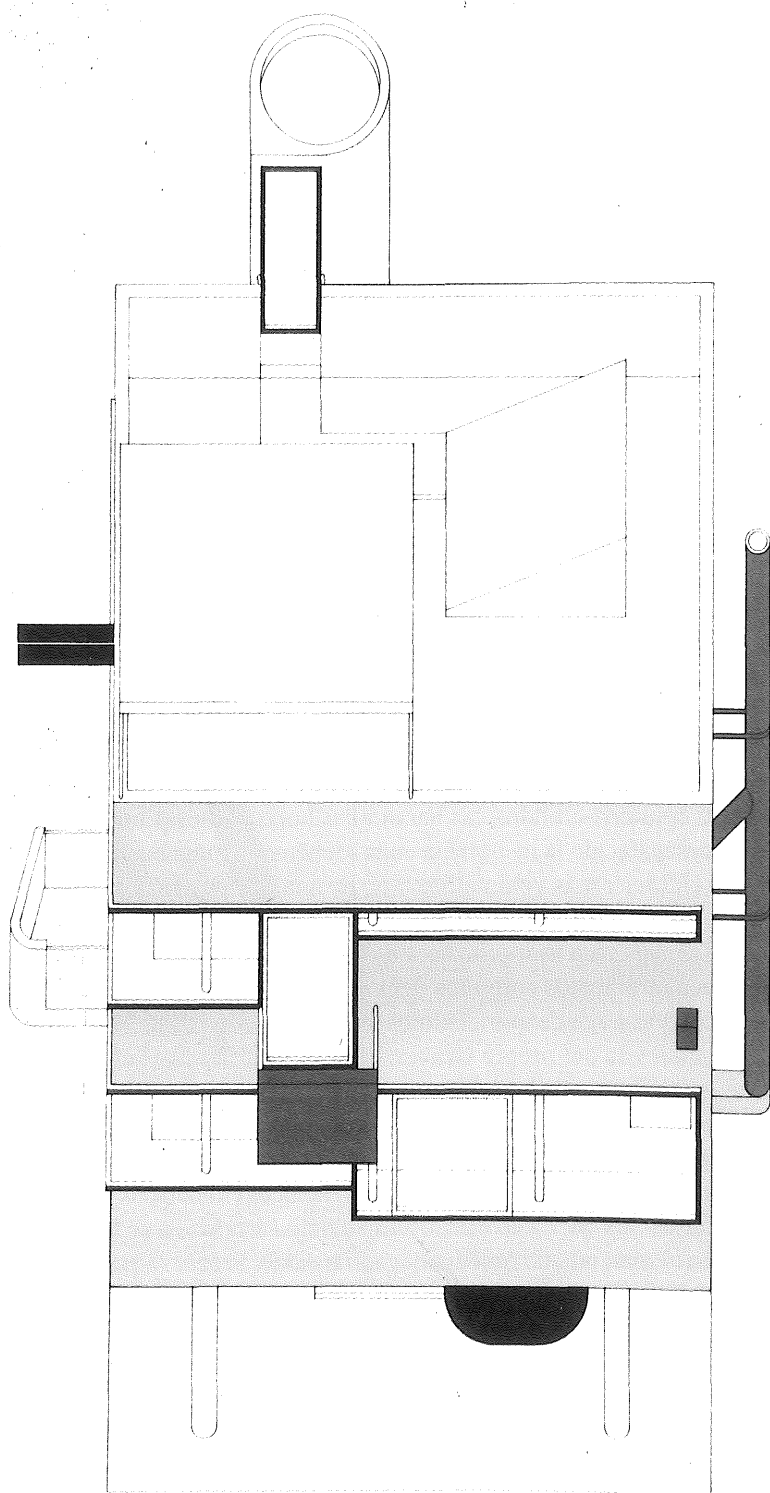
La obra posterior de Gwathmey ha sido mucho menos conocida. Recientemente ha proyectado la ampliación del Museo Guggenheim, de Frank Lloyd Wright, en Nueva York.

4. 4. JOHN HEJDUK.—John Hejduk (Nueva York, 1929) ha sido, con Eisenman, uno de los proyectistas más extremos de este grupo al optar por una idea formal muy exacerbada de la arquitectura en cuanto relacionada de un modo mucho más intenso con lo figurativo y hasta con lo puramente gráfico. Para Hejduk, por un lado, la planta de una casa puede provenir de una pintura, y, así, dibujó una (1967) compuesta y desarrollada desde la matriz geométrica del cuadro de Piet Mondrian *Foxtrot* (1927).

One-Half House (1966), de John Hejduk

Pero esto no sería, en definitiva, más que un recurso corbuseriano con un instrumento neoplástico, y, con ello, un gesto dentro del rescate de la forma racionalista que el grupo de los *Five* acometió conjuntamente. Otras «casas» de Hejduk, como la *House 10* (1966) o la *One-Half House* (1966) se plantearon la unión entre figuras geométricas, lejanas en un caso y cercanas en el otro, como si se tratara de un problema gráfico. Pero esto no fue todo, pues Hejduk dio además a su arquitectura un tratamiento gráfico que puede considerarse autónomo, con valor en sí mismo, mostrado con frecuencia mediante el artificio de dibujar perspectivas axonométricas que levantan las alturas desde la planta sin inclinar ésta. Esto es, al modo «egipcio»: utilizando un solo eje para dos de las direcciones del espacio, haciendo que las líneas verticales coincidan y se fundan con una familia de las horizontales.

En la casa sobre el cuadro de Mondrian, al ser éste un cuadrado con líneas interiores giradas a 45°, el artificio revela completamente la forma, como también ocurre en algunas de las partes de las demás obras citadas. Sin embargo, en otra casa rectangular y corbuseriana, la *Bernstein House* (1968), el artificio convierte a la perspectiva en un documento tan abstracto como las plantas. La intención gráfica, intensamente expresada para que sea entendida como un valor arquitectónico, sería ajena a toda posible realización, que de ejecutarse haría en todo caso de soporte vicario de la idea, pues ésta subyace en el dibujo. Un planteamiento tal, en su intensa autonomía, señala el extremo de la investigación formal propia del grupo.



Bernstein House (1968),
de John Hejduk

La trayectoria de Hejduk, de muy escasa obra construida, añadió el complemento de su dedicación al dibujo y a la pintura en un sentido estricto, así como su importante dedicación a la enseñanza, con una fuerte influencia en cierta arquitectura joven americana.

Tuvo también un encargo en el I.B.A. berlinés, a final de los años ochenta, y es de notar que sea precisamente la suya una de las contribuciones más atractivas, en la que el contenido figurativo de las viviendas, ya muy alejado de las experiencias relatadas, tiene una valiosa originalidad para el incierto lugar urbano en que se enclava:

4. 5. LA OBRA DE RICHARD MEIER.—La obra de Richard Meier (Newark, Nueva York, 1934), quinto de los *Five Architects*, se ha caracterizado tanto por su mayor continuidad como por su más intensa condición profesional.

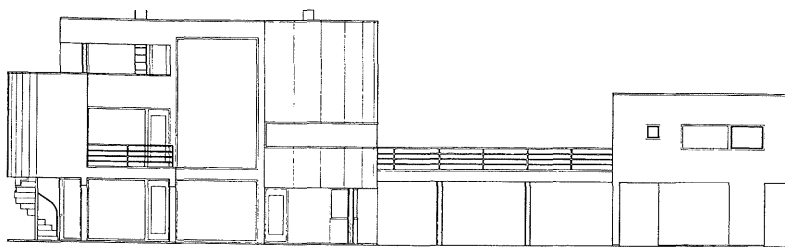
En los momentos del citado libro Meier presentaba en él dos viviendas unifamiliares, la *Smith House* (1965-1967, Darien, Connecticut) y la *Saltzman House* en East Hampton (1967-1969, Long Island), ambas con una muy clara referencia a las villas corbuserianas como modelo de racionalismo, si bien la frescura y radicalidad propia de las realizaciones del maestro suizo ha desaparecido en la obra de Meier para dar lugar en cambio a unas arquitecturas más objetuales, compositivamente preciosistas, y, frente a aquéllas, algo hieráticas.

Sea como fuere, la arquitectura de Meier volvió a codificar una manera y un lenguaje en los que el uso de una estructura resistente casi siempre formada por soportes cilíndricos de hormigón permite la general independencia de ésta. La utilización de la planta libre y del espacio a doble altura al modo corbuseriano articulan la casa.

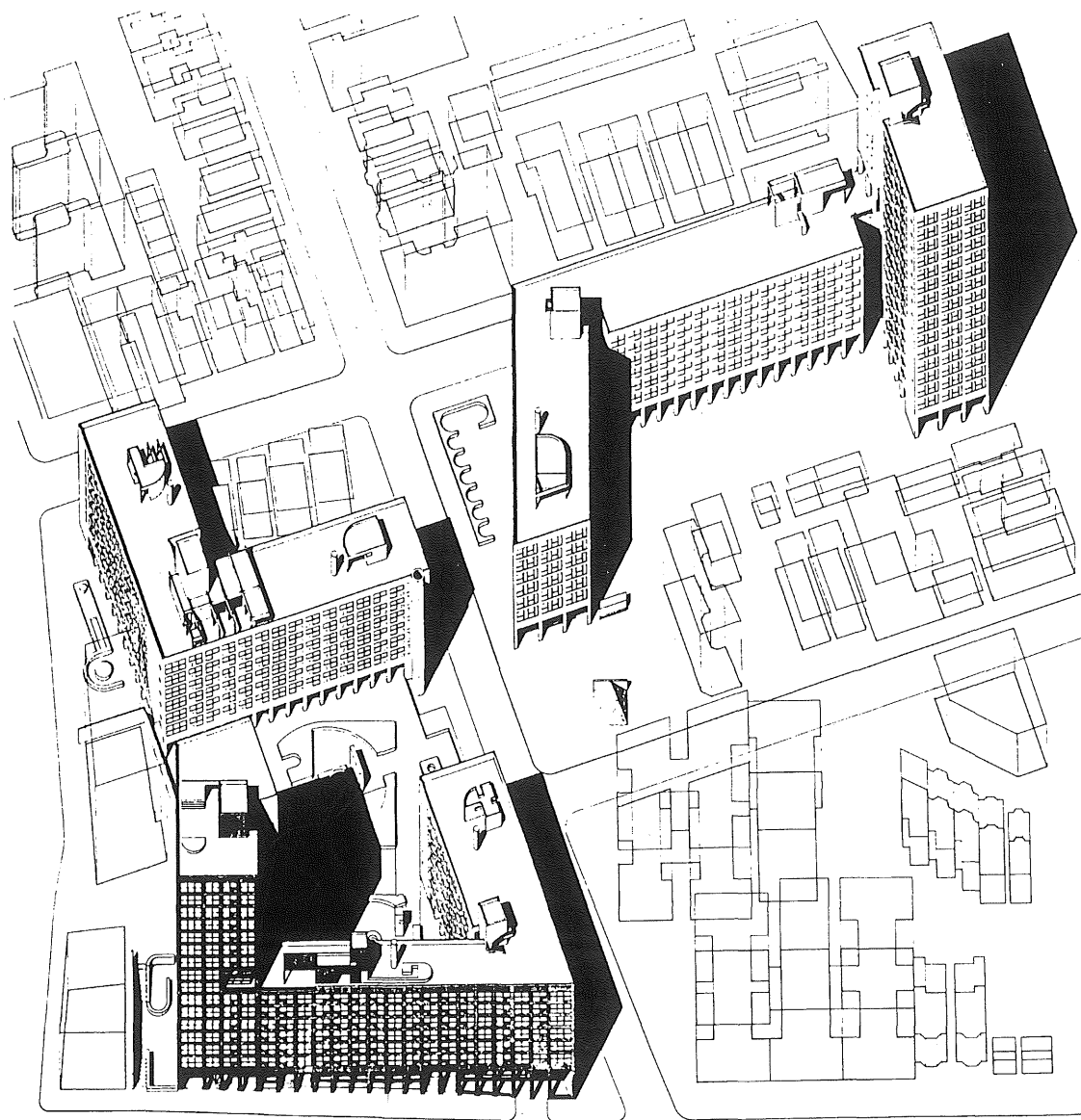
La poderosa relación entre exterior e interior mediante la libertad de forma y tamaño concedida a los huecos matizan el objeto arquitectónico, que se ordena y compone mediante todos aquellos elementos que proceden de la tradición racionalista: la composición de volúmenes horizontales de geometría ortogonal y purista, los paños blancos, el uso de cilindros y de acuerdos circulares en planta, la ya citada columna-cilindro, las barandillas horizontales. Frente a la arquitectura de Le Corbusier tan sólo ha desaparecido la insistencia en la «fenêtre en longueur». La actitud plástica, muy intensa e insistente, es en Meier más volumétrica y no de una composición casi pictórica que atiende a un plano principal de fachada, como Le Corbusier gustaba realizar.

Algo semejante a la arquitectura de Graves, la de Meier es más preciosista y abstracta, si bien compartieron instrumentos como los del volumen principal del que salen elementos menores, o la direccionalidad que surge de unir distintos volúmenes con pasarelas longitudinales. Frente a la arquitectura de Eisenman y la del propio Graves, el lugar no está ignorado, sino bien presente en relación con la situación y la forma de la casa.

Meier ha sido con todo ello el arquitecto más influyente por su concreción profesional en esta recuperación colectiva del racionalismo histórico como mundo formal no agotado. La continuidad de su producción, bastante fiel a las intenciones estéticas enunciadas en estas primeras realizaciones, demuestra por sí misma aquella creencia, aun cuando su práctica se haya convertido las más de las veces en un exquisito manierismo, que ha llegado a veces a rozar la pura fórmula.



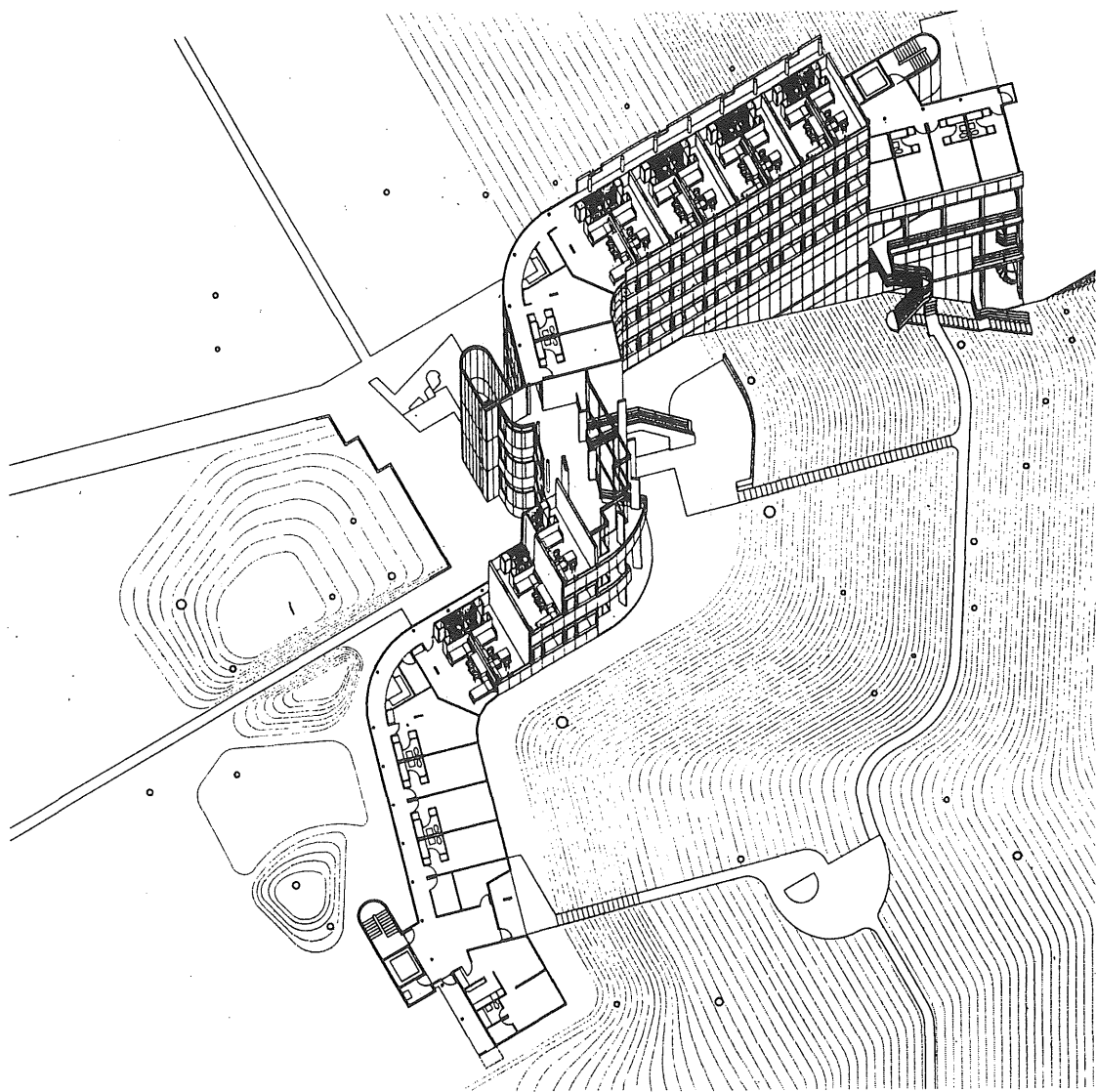
Saltzman House, East Hampton (Nueva York, 1967-1969), alzado sur, de Richard Meier



Conjunto de bloques de viviendas en Twin Parks, Northeast Bronx (Nueva York, 1969-1974), de Richard Meier

Siempre estrechamente planteadas en relación al lugar, en el que se colocan como un objeto tan paisajístico como autónomo, villas similares a las ya descritas y de diferentes disposiciones son la *Shamberg House* (1972-1974, Chappaqua, Nueva York) y la *Douglas House* (1971-1973, Harbor Springs). Son arquitecturas que se contraponen a la naturaleza, como el propio Meier ha explicado, haciendo de esa oposición un expresivo contraste visual tanto más acusado cuanto más importante o atractivo es el paisaje. Este criterio de contraste no hace más que seguir una tradición racionalista que procedía ya de las consideraciones clásicas antiguas.

La continuidad no es, sin embargo, el mayor interés de la obra de Meier, aun cuando su trabajo alcance cierto valor precisamente por haber sido fiel a una determinada tendencia capaz de adquirir muy diversos matices. Una obra de muy distinto carácter fue el conjunto de *apartamentos Twin Parks*, en el Bronx



Proyecto de residencia para el centro de formación de Olivetti, Tarrytown (Nueva York, 1971), Richard Meier

(Nueva York, 1969-1974), en el que grandes bloques de edificación abierta y una disposición volumétrica muy pura y definida mediante fachadas de composición plana y cadencial buscan alcanzar un valor de arquitectura urbana en paralelo con las experiencias europeas de la «recuperación disciplinar».

Operación de viviendas sociales, el conjunto del Bronx perdió incluso la blanca y abstracta condición de sus villas al construirse en ladrillo visto y acusar incluso por este medio su vocación única de modelar poderosa y esquemáticamente el espacio de la ciudad.

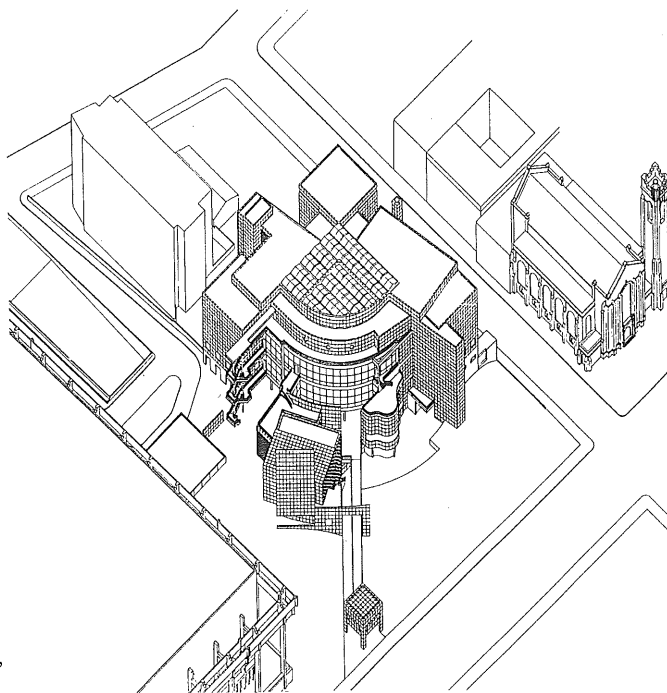
La fidelidad al vocabulario racionalista propiamente dicho se mezcló con matices orgánicos en proyectos como el de la *Residencia para el centro de formación de Olivetti* en Tarrytown (Nueva York, 1971), en el que se siguió prácticamente el mismo perfil planimétrico que tiene el *pabellón de dormitorios del M.I.T.*, de Alvar Aalto, aunque reducido en su complejidad al plantear un elemento lineal puro y continuo de planta ondulada. Volvió a hacerlo también, con una menor literalidad, y con

el empleo de dos bloques, en el proyecto para la *residencia universitaria de la Universidad de Cornell* (Ithaca, Nueva York, 1974).

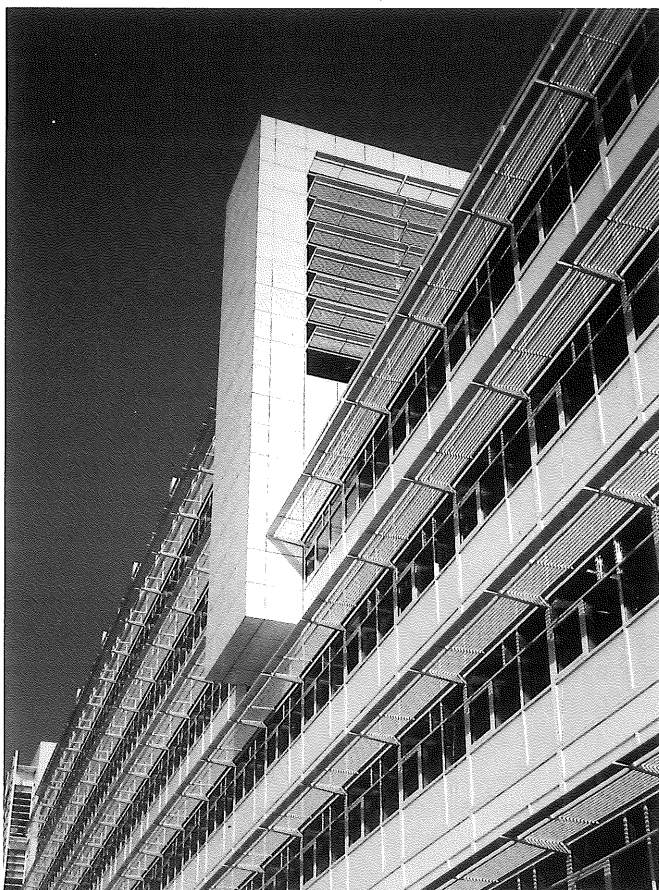
Pero no debe interpretarse que Meier estuviera realizando con los proyectos anteriores el mismo recorrido que el históricamente trazado por gran parte de la arquitectura moderna; esto es, yendo del racionalismo al organicismo. Se trata en realidad de una expresión simple del ejercicio del eclecticismo «disciplinar» que correspondía a una época que había identificado el desarrollo de la arquitectura del Movimiento Moderno como un rico y no agotado filón de recursos, y que se convertía así, por su propia existencia, en patrimonio arquitectónico contemporáneo. Pues Meier tuvo un desarrollo profesional suficientemente amplio para necesitar el uso de este eclecticismo, que no obstante suele suavizar mediante la condición purista de su lenguaje.

La obra de Meier ha llegado a ser bastante dilatada, superando muchas veces en complejidad y en diversidad de recursos lo descrito hasta ahora. Unida a la continuidad de lenguaje que casi siempre gustó en conservar, la complejidad de formas y recursos se hizo evidente en el *Atheneum* de New Harmony (Indiana, 1975-1979), museo de la ciudad utópica e «ideal» fundada por Owen. La permisividad de la arquitectura contemporánea parece haberle contagiado, si bien el proyecto continúa haciendo uso de un método típicamente corbuseriano en el sentido de que toda libertad geométrica, toda la complejidad curvilínea y oblicua, se llevó al trazado de las planimetrías, mientras secciones y elevaciones se limitan a construir ortogonal y horizontalmente los espacios. La forma se ha fracturado y complicado, la antigua unidad del volumen principal se confunde y enriquece con la integración de los elementos singulares, pero toda la operación formal permanece finalmente fiel al vocabulario racionalista y a su elenco de elementos codificados. El *Atheneum* representa en este aspecto a otros edificios interesados también en situaciones formales más complejas.

Iniciada con el *Atheneum*, la última actividad de gran importancia de Meier ha sido la realización de museos, y en ellos la diversidad de su arquitectura fue produciéndose sin que desapareciera de ésta el mismo grado de fidelidad a una estética personal que unifica visualmente su obra aun a pesar de la utilización de recursos arquitectónicos bien diferentes.



High Museum of Art, Atlanta (Georgia, 1980-1983),
de Richard Meier



Edificio del Canal Plus, París (1989-1992), detalle, de Richard Meier

Podemos representar estos museos con el *High Museum of Art* de Atlanta (Georgia, 1980-1983), en el que se ha introducido de una forma mucho más moderada el recurso de la rampa continua que caracteriza el *edificio Guggenheim* de Frank Lloyd Wright en Manhattan. Se trata de una ordenación en «L» para alojar los servicios, que apoya su posición en el esquema urbano en que se asienta, y que recibe en su ángulo un gran espacio vacío, con un cuarto de círculo como planta, y a través de cuyo límite se desarrolla la doble rampa que lo recorre de arriba abajo.

Es bien curioso observar que, aunque con distinta arquitectura, la disposición del edificio recuerda en gran modo al de la *biblioteca de la Facultad de Historia* de Stirling, en Cambrigde, referencia no citada, sin embargo, por Meier, contrariamente a la cita expresa de la obra de Wright. La cuestión sigue siendo bien expresiva de una arquitectura que, aun a pesar de sus fuertes y premeditados acentos personales y de su original manipulación, se produce como una operación mediante recursos ya existentes.

Llamado a Europa por su prestigio, Richard Meier ha construido en París el edificio para la cadena de televisión *Canal Plus* (1989-1992) y el *Museo de Arte Moderno* de Barcelona (1991-1995). Ambos consolidan su manera habitual.

El sentido de la continuidad con la historia, entendida como historia de la disciplina, coincide así en la obra de Richard Meier con la explotación de la era moderna que considera aún contemporánea. Para Meier, el viejo y fecundo clasicismo ha muerto, pero ha sido sustituido por el código racionalista, al que parece habérsele concedido una riqueza y variedad como la que aquél había tenido. El lenguaje moderno «racional» es así para Meier tan universal y tan imprescindible como para los académicos fueron los órdenes clásicos. Acaso su fortuna haya sido demostrarlo.